Il realismo poetico dell'*American Idiom* di William Carlos Williams. Riflessioni sul romanesco belliano

Nicola Di Nino
Universitat Autònoma de Barcelona
nicola.dinino@uab.cat

© dell'autore

Ricevuto: 12/08/2022
Accettato: 13/10/2022
Pubblicato: 22/12/2022

Riassunto

L'articolo si sofferma su una quasi sconosciuta prefazione scritta da William Carlos Williams ai sonetti dialettali di Giuseppe Gioachino Belli tradotti da Harold Norse alla fine degli anni Cinquanta. Nel breve saggio, qui tradotto per la prima volta in italiano, il poeta americano ribadisce con forza la sua poetica realista basata sull'uso dell'*American Idiom*, una lingua considerata diversa dall'inglese parlato nel Regno Unito, e il cui valore letterario viene paragonato a quello raggiunto da Belli nello scrivere i suoi sonetti in dialetto

Parole chiave: Williams; *American Idiom*; realismo; dialetto.

Abstract. ***The Poetic Realism of William Carlos Williams'* American Idiom. *Considerations on Belli's Romanesco Dialect.***

The article focuses on a almost unknown foreword written by William Carlos Williams to Giuseppe Gioachino Belli's dialect sonnets translated by Harold Norse in the late 1950s. In the short essay, here traslated in Italian for the first time, the American poet forcefully reaffirms his realism based on the use of *American Idiom*, a language considered different from the English spoken in UK, and whose literary value is compared to that achieved by Belli in writing his sonnets in dialect.

Keywords: Williams; *American Idiom*; Realism; Dialect.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.562 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Riconosciuto come uno dei più grandi poeti americani moderni, William Carlos Williams in tutta la sua carriera letteraria rivendicò l'uso di una lingua e di una prosodia finalmente nuove rispetto alle forme tradizionali, soprattutto inglesi. Ma è altresì vero che il poeta-medico del New Jersey non raccolse le sue idee formali in un lavoro coerente ma le sparpagliò in molti scritti nei quali i concetti espressi erano spesso criptici se non addirittura contradditori. Questa vaghezza e indecifrabilità teorica ha complicato il lavoro della critica e fatto storcere il naso a molti suoi ammiratori.

Un noto esempio è quello del *variable foot*, la presunta invenzione di un nuovo metro che Williams tentò di spiegare diverse volte senza mai riuscire a dissolvere i dubbi di interpreti e lettori.[1]

Qualche considerazione su questa forma metrica si trova nel volumetto autobiografico *I wanted to Write a Poem* nel quale lo scrittore rievocò la sua produzione fino agli anni Sessanta.[2]

Williams spiegava che fu il disappunto seguito alle prime prove, troppo simili alle "rhymed couplets" di Milton e Keats,[3] a spingerlo alla ricerca di una nuova forma. E nelle liriche di *The Tempers*, la seconda raccolta uscita nel 1913, decise di eliminare la rima, seguendo Whitman, e di iniziare ogni verso con il capolettera minuscolo, giudicando il maiuscolo "presuntuoso" (Williams, 1967, p. 22). Così facendo, le poesie diventavano delle *rhythmic unit*, ovvero l'esito di un'"esplosione lirica" che, cercando di imitare la cadenza del parlato, produceva versi di varia lunghezza (Williams, 1967, pp. 26-27). Questi non prendevano le misure convenzionali e non erano organizzati in strofe dal momento che il poeta tolse le consuete demarcazioni dell'iniziale maiuscola di capoverso e del punto fermo alla fine di uno o più versi. Ma quando Williams si rese conto delle somiglianze con il versoliberismo di Whitman, decise di abbandonare la forma definendola disordinata: "Il verso libero non era un verso per me. L'arte è ordine".[4] Un giudizio che riprendeva la celebre

1. La bibliografia è estesa e si citano almeno Solt 1962, Williams 1967, Garegnani Unali 1970, Ramsey 1971, Solt 1983, Cushman 1985, Berry 1989.
2. Secondo Wilson, Williams "non potrebbe essere un maestro più frustrante e inarticolato" e "mai, da nessuna parte nella sua scrittura, ha dato una spiegazione del *variable foot* (che, in verità, era un termine coniato da Edgar Allan Poe per spiegare che egli contava le cesure come piedi in un verso: la cesura è un *variable foot* poiché la sua misura è determinata dal metro di una data poesia)", Williams, 1990, pp. XIV-XV. Tutte le traduzioni dall'inglese nel testo e nelle note sono mie, ho scelto di lasciare in originale solo le espressioni *variable foot*, *American Idiom* e *King's English*.
3. "Tutto quello che scrivevo era un pessimo Keats", Williams, 1967, p. 16 e "Le poesie erano un pessimo Keats, nient'altro - oh beh, anche un pessimo Whitman", Williams, 1951, p. 107.
4. "Il verso libero non era un verso per me. L'arte è ordine. E continuava: "Eppure le mie prime poesie mi infastidirono. Erano troppo convenzionali, troppo accademiche. Tuttavia, c'era un ordine. I miei modelli, Shakespeare, Milton, risalgono a un'epoca in cui gli uomini pensavano in modo ordinato. Sentivo che la modernità fosse andata oltre; le nostre poesie non potevano essere contenute nel rigoroso ordine classico [...]. Il verso libero non era la risposta", Williams, 1951, pp. 75-76.

frase "Il verso libero – se sia mai esistito – è morto",[5] anche se non offrì una chiara alternativa.

La personale "lotta con il verso" (Williams, 1967, p. 68) continuò negli anni e la ricerca di "una forma per le strofe, strutturate in piccole unità, regolari e ordinate" sembrò concludersi quando preparò l'antologia *The Complete Collected Poems*. Rileggendo tutta la sua produzione, Williams si accorse di aver spesso strutturato le liriche in "piccoli paragrafi di tre versi" (Williams, 1967, p. 76) e, riutilizzandola in *Paterson II* (1948), pensava di aver finalmente trovato un assetto metrico ordinato e chiamò questo verso *variable foot*, la forma che superava "l'assenza di struttura del verso libero" (Williams, 1967, p. 101). Ma, come anticipato, il poeta non chiarì il significato di questo nuovo metro e considerati i vari tentativi è meglio guardare all'ultimo, quello contenuto nella voce 'verso libero' scritta per la *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

Williams, riferendosi ai suoi tentativi in *The Tempers*, partiva dal presupposto che "il verso non può essere libero nel senso di non avere alcuna limitazione o regole" e bisognasse quindi intervenire sulla misura di esso (Williams, 1965, p. 289). Il poeta riconobbe al versoliberismo il merito di aver ampliato "la misura del piede tradizionale in modo che più sillabe, parole o frasi potessero essere incluse". Questa nuova unità era appunto il *variable foot*, un verso che rifiutava "la struttura tradizionale del piede fisso" e la sua misura variava "in base all'idioma impiegato e al tono della singola poesia. Così, come nel parlato, il ritmo prosodico è valutato secondo criteri di efficacia ed espressività piuttosto che dal conteggio meccanico delle sillabe" (Williams, 1965, p. 289).

Questa definizione, che non chiarisce il significato del metro, ha impegnato tutti gli studiosi di Williams e buona parte di essi ha ipotizzato che il poeta si riferisse alle strofe di tre versi usate in *The Desert Music* (1954), *Journey to Love* (1955) e *Paterson V* (1958): ad un primo verso allineato a sinistra seguivano un secondo rientrato e un terzo con un ulteriore rientro.

Per Stephen Cushman, questa struttura triadica s'ispirerebbe a tre modelli: a Poe il quale in *The Rationale of Verse* invitava i poeti a superare la metrica classica adottando quello che chiamò un *variable foot*; ai *versos sueltos* spagnoli privi di rime; e, infine, all'amico Pound che sollecitò i colleghi ad imitare in poesia il ritmo della musica. Cushman aggiunse che la scelta di articolare le strofe in tre versi potesse contenere anche un omaggio alla terzina dantesca e un riferimento all'*haiku* giapponese (Williams, 1967, pp. 85-86). Anche Cristina Campo, la prima con Vittorio Sereni a volgere in italiano le poesie dell'americano, tentò di spiegare il *variable foot* incontrato nel poemetto *Asphodel, That Greeny Flower* da lei tradotto: "Tecnicamente è un modello della forma iniziata da W[illiams] in *Paterson II*: la stanza triadica sulla *measured*

5. Del 1932 e aggiunse: "Whitman è stato un magnifico fallimento [...]. Per me è stato un colpo di scopa e niente più. Non poteva andare avanti... [...] La sua invenzione finì dove iniziò", Cushman, 1985, p. 7. A questo attacco seguì una riabilitazione nel 1960 quando riconobbe a Whitman di essere stato "inconsciamente l'inventore del 'variable foot'", Cushman, 1985, p. 9.

line (o *variable foot* o *verso suelto*), vale a dire un gioco serrato di terzine sciolte variamente misurate all'interno e una sull'altra" (Campo, 1963, pp. 84-91).

Nonostante le varie ipotesi, l'enigma restò irrisolto dal momento che Williams improvvisamente rinunciò alla struttura, usata in appena ventinove componimenti, perché ritenuta "esagerata, artificiale, arcaica" (Williams, 1967, p. 92).

Quest'auspicata rivoluzione formale avrebbe dovuto compiersi oltre che nella metrica anche nella lingua dal momento che Williams era insoddisfatto del vocabolario poetico tradizionale ritenuto insufficiente per esprimere la sua poesia che nasceva dall'osservazione diretta dell'ambiente circostante.

Alcuni critici ritengono che il netto rifiuto dei modelli inglesi nascondesse il tentativo di rivendicare la propria autonomia e di emanciparsi dal colonizzatore (Camboni 1981 e Puglisi 2010). La mescolanza di origini britanniche e caraibiche faceva di Williams un esempio del multiculturalismo della società americana e per questa, secondo il poeta, era giunto il momento di creare una propria lingua e cultura nazionale. Così, dopo aver presentato le "qualità di un americano, creatore e scopritore del 'nuovo'" (Whitaker, 1986, p. 60) in *The Great American Novel* (1923), Williams, esaltò le culture originali del continente, cancellate dai conquistatori, nel volume *In the American Grain* (1925):

> Il piano era quello di cercare di entrare nella testa di alcuni dei padri fondatori americani o "eroi", se volete, esaminando documenti originali. Volevo che nulla si frapponesse tra me e quello che essi stessi avevano registrato: una traduzione di una saga norrena, *The Long Island Book*, il caso di Eric il Rosso, sarebbe stato l'inizio; il Diario di Colombo; le lettere di Hernando Cortez a Filippo di Spagna; l'autobiografia di Daniel Boone; e così via, fino a una lettera, intera, scritta da John Paul Jones a bordo del *Bonhomme Richard*, dopo la sua battaglia con il *Serapis* (Williams, 1951, p. 178).

Nell'alternanza tra capitoletti originali e altri colmi di citazioni, emerge il penultimo nel quale Williams celava un messaggio autoreferenziale dietro l'elogio di Poe. La definizione del predecessore come "un genio intimamente plasmato dal suo luogo e dal suo tempo" (Williams, 1969, p. 274) era, in realtà, una presentazione delle origini della propria poetica:

> Le cause locali che plasmarono il genio di Poe furono due: il bisogno di un nuovo inizio, sostenuto da un vigore indigeno di straordinarie proporzioni, con il suo corollario: che ogni "imitazione coloniale" doveva essere eliminata. Questa fu la forza consapevole che in Poe scaturì in innumerevoli intuizioni senza tempo, le quali, grazie al suo genio, sfociarono in fermi enunciati sul carattere della forma, abbondantemente illustrati dalle sue opere; e, *secondariamente*, l'effetto immediato del luogo sul precedente bisogno, sui suoi impulsi nascenti, sulle sue spinte originali; tale da tormentare la profondità suscitando una superficie di disegni bizzarri per i quali egli è conosciuto, e che *non costituiscono affatto* l'aspetto principale in questione (Williams, 1969, p. 278).

A chiusura di capitolo, Williams ricordava come Poe non fu subito compreso dai suoi conterranei poiché guardava alla vera America, quella interna e

ancora vergine. Una prospettiva originale di cui Williams si presentava diretto continuatore:

> La sua grandezza sta nel suo dar le spalle e rivolgersi verso l'interno, verso l'originalità, con l'identico gesto di un Boone. E per *questa* ragione non è riconosciuto. Gli americani non hanno mai riconosciuto se stessi. Come potrebbero? È impossibile, finché qualcuno non inventerà i termini ORIGINALI. Fintanto che ci accontenteremo di venir chiamati con termini altrui non potremo fare altro che ingannare noi stessi. Così Poe deve pagare la sua originalità. Inventa il nuovo, anche se è fatto del legno di pino del tuo giardino, e nessuno saprà che cosa hai fatto! Perché non c'è un *nome*. Questo è il motivo del mancato riconoscimento di Poe. Era americano. Era lo stupefacente, inconcepibile frutto del suo luogo (Williams, 1969, p. 286).

Ma la vera novità non fu il proseguimento del modello procedente, quanto l'avvio di una riflessione formale assente in Poe. Secondo Williams, i suoi connazionali parlavano una lingua dai tratti ben distinti dall'inglese e condivise l'appellativo di *American Language* coniato da Henri Louis Mencken nel 1919. In uno studio dall'omonimo titolo, l'autore aveva constatato che la lingua udita nelle strade di Baltimora e l'*argot* usato dai camerieri di colore di Washington erano esempi dell'evoluzione dell'inglese negli Stati Uniti, tratti che la distinguevano da quella parlata oltreoceano (Mencken 1919). Nel suo lavoro, definito da Williams "una liturgia formale" (Williams, 1951, p. 147), Mencken difese queste deviazioni come caratteristiche proprie dell'inglese-americano e prendeva le distanze dai linguisti britannici che invece le consideravano degli inaccettabili "barbarismi".

Nel 1933 Williams partecipò al dibattito con un articolo nel quale elogiava Mencken per aver dimostrato che negli Stati Uniti le persone parlavano una propria lingua e aggiunse che

> mentre l'inglese britannico veniva fissato dai suoi apostoli in una lingua ristretta e ordinata, l'inglese americano ribolliva di nuova attività, aggiungendo nuove parole e locuzioni da tutte le fonti - i dialetti dei nativi indiani, l'olandese, il francese, il tedesco, lo spagnolo e la lingua delle persone di colore, ai quali più tardi si sarebbero aggiunti l'irlandese, l'italiano e lo yiddish. Solo le parole arcaiche inglesi venivano conservate (Williams, 1933, p. 9).

In aggiunta, fece notare che la differenza con l'inglese non era solo nel lessico ma anche "nella pronuncia, nell'intonazione, nella coniugazione, nella metafora e nell'idioma, e nel modo di usare le parole" (Williams, 1933, p. 10).

Negli anni Cinquanta il poeta trasformò questa discussione in una vera e propria battaglia in difesa dell'*American Language*. Il pretesto fu offerto da T.S. Eliot il quale, nel 1953, aveva riaffermato l'assoluta identità tra l'inglese d'America e quello d'oltreoceano.[6] La risposta di Williams giunse dalle pagine del *Pound newsletter*, una sede editoriale che comunicava la distanza dal poeta

6. Il saggio presentato ad una conferenza, *American Literature and the American Language*, si legge in Glenn, Kingsbury e Thrudyie, 1974, pp. 272-282.

ormai divenuto britannico e riaffermava il forte legame con l'amico conosciuto ai tempi del college a Philadelphia.

Williams sostenne l'esistenza di un *American language*, le cui evidenti "implicazioni rivoluzionarie" avevano "spaventato tutti gli studiosi" (Williams, 1955, p. 2), assolutamente distinto da quello insegnato nelle scuole e chiamato *King's English*. Se i concetti ripetevano vecchie idee, la novità era nel lessico scelto dal poeta con il quale ribadiva la convinzione che la lingua imposta dovesse essere rovesciata con una rivoluzione letteraria di cui Pound poteva considerarsi l'iniziatore (Williams, 1955, p. 3).

E per meglio affermare il concetto di lingua nazionale, Williams preferì ora chiamarla *Idiom* in luogo di *Language*, un modo per distaccarsi da Mencken che nel suo lavoro non considerò l'importanza della "pronuncia del linguaggio, una lingua viva relazionata al pensiero del tempo che contribuì a plasmarla" (Williams, 1959, p. 134). Però, a differenza di Mencken, Williams non scrisse un saggio sull'*American Idiom* e le sue riflessioni su di esso, al pari di quelle sulla nuova prosodia del *variable foot*, finirono sparse in numerosi scritti e interviste.

Tra questi si trova una breve premessa, forse passata troppo rapidamente sotto la lente dei critici, scritta nel 1956 per introdurre il volume di traduzioni di sonetti romaneschi di Giuseppe Giaochino Belli fatte da Harold Norse ed edito solo nel 1960.

Nel testo, Williams assegna a Belli il merito di aver elevato il dialetto romanesco a lingua letteraria ed elogia le traduzioni di Norse come chiari esempi dell'efficacia artistica dell'*American Idiom* (Williams 1960). Inoltre, a mio modo di vedere, lo scritto è programmatico in quanto sposta il discorso da un'improbabile prospettiva politica (che vedrebbe Williams impegnato in una campagna anticolonialista) ad una letteraria, basata sulla legittima ricerca della lingua che meglio servisse ad esprimere la propria poetica.

Nella premessa, di cui offro la prima traduzione in italiano, Williams dimostrò di aver intuito quello che la critica belliana stava provando in quegli anni come spiegò Alberto Moravia nell'introduzione che seguì la paginetta dell'americano (Williams 1960),[7] ossia che la lingua dei sonetti era quella "del popolo al quale i sonetti erano indirizzati e per il quale erano stati scritti" e, in questo modo, il romanesco "si ribellava a tutta l'erudizione a testa alta".

Williams elogiò Belli per aver rotto con l'uso letterario in auge nelle Accademie e auspicava che anche l'*American Idiom*, "una lingua paragonabile all'originale dialetto romanesco", rivendicasse la sua indipendenza dall'inglese: "L'idioma parlato in America non è insegnato nelle nostre scuole, ma è proprietà di uomini e donne i quali, pur non sapendolo, usano una delle più grandi lingue moderne, in attesa che appaia un genio consapevole della sua intrinseca poeticità" (Williams 1960).

7. La prima ad introdurre Belli al mondo anglosassone fu Clark 1952.

La differenza con l'inglese d'oltreoceano era "essenzialmente prosodica", un aspetto che avviava una riflessione sulla forma. Per Williams, l'*American Idiom* doveva abbandonare la consueta sillabazione inglese, "il "metro" come lo chiama Chaucer", e rifarsi ad una "prosodia" che considerasse il ritmo e l'intonazione propri della lingua americana: "È nella misura del nostro discorso, nella sua prosodia, che il nostro idioma si distingue" (Williams, 1960).[8]

Con queste parole, Williams sembrava riecheggiare quanto detto da Giorgio Vigolo, che nel 1952 aveva pubblicato la prima edizione completa dei sonetti del Belli. Per lo studioso, il poeta trasteverino fece del romanesco lo stesso che Dante col toscano, ossia lo innalzò a lingua letteraria. Al pari di questi illustri predecessori, Williams auspicava di poter essere lui a consacrare l'*American Idiom* a linguaggio poetico.

È importante precisare che l'interesse dell'americano non era limitato a Belli, ma si rivolgeva a tutti quegli autori che avessero utilizzato, mimeticamente, la lingua del popolo. Ad esempio, ammirava la poesia di James Whitcomb Riley scritta nel cosiddetto *Hoosier*, il dialetto parlato in alcune parti centrali dello stato dell'Indiana, e i *mining plays* di D.H. Lawrence, ricordato nella citata premessa per il suo tentativo di tradurre Belli, scritti nell'*East Midlands English*, un dialetto che raggruppava diverse varianti tra cui quella della contea di Nottingham usato dallo scrittore inglese. Inoltre, nella sua autobiografia rievocò un incontro con James Joyce ansioso di parlare con la moglie di Williams in quanto conoscitrice della lingua norrena che lo scrittore irlandese voleva usare nel *Finnegans Wake.*[9]

Queste argomentazioni linguistiche riempivano le lettere scambiate con Norse negli anni a ridosso delle versioni belliane. Il traduttore, presentando Belli come il più grande poeta italiano dopo Dante e Leopardi, spiegava a Williams di aver utilizzato nelle versioni la "ricca lingua colloquiale americana", nello specifico la sua "lingua materna di Brooklyn" (Williams, 1990, lettera del 23 marzo 1956), e gli esiti erano stati superiori a quelli di Lawrence che provò a tradurre i sonetti "nel dialetto inglese delle contee del Nord" ma "i risultati furono pessimi e non furono mai pubblicati" (Williams, 1990, lettera del 20 novembre 1955). Contento del suo lavoro chiese all'amico una premessa e quando questi lesse le traduzioni, mandò una ferma raccomandazione linguistica al giovane traduttore:

> L'*American Idiom* è la tua lingua materna, se la abbandoni a favore dell'inglese *standard*, perdi l'opportunità di partecipare all'evoluzione prosodica. Dipende da te. Le parole che ricordi dei tuoi genitori quando erano provocati possono essere state rozze ma contenevano un prezioso esempio di organizzazione verbale, la struttura metrica. Se sei capace di scrivere versi che la riproducano

8. Cfr. Solt, 1960, 7.
9. "Joyce, che in quel periodo stava lavorando sulle prime parti dublinesi di *Finnegans Wake*, era particolarmente ansioso di parlare con Floss, perché era di lingua norrena da parte di sua madre e il norreno aveva avuto una grande parte nella storia irlandese", Williams, 1951, p. 189.

> creerai un nuovo modo di parlare, nuovo e benvenuto come la teoria della relatività di Einstein (Williams, 1990, p. 48).[10]

Simili parole tornano in un articolo del '59 in cui Williams, dopo aver riaffermato la convinzione dell'esistenza dell'*American Idiom*, "che la nostra poesia deve scavare come un terreno fertile" (Williams, 1959, p. 148) ribadì la differenza dall'inglese britannico:

> Ci viene insegnato il *King's English* nelle scuole, dall'asilo all'università, ma parliamo un'altra lingua usando le stesse parole scritte. Ma l'idioma, quello che parliamo, è animato da uno spirito diverso. Così il nostro mondo, negli Stati Uniti, è diviso, una parte serva di un mondo del passato, di coloro che accettano il suo dominio, e l'altra del mondo del futuro (Williams, 1959, p. 150).[11]

A queste frasi, che ripetevano quanto già scritto nel '33, Williams aggiunse un esplicito invito a liberarsi dalla tirannia formale dell'inglese:

> Fin dall'inizio in questo paese abbiamo voluto essere tutti aristocratici: imitando gli inglesi che erano i nostri padroni - e hanno, mancando gli onori, voluto il potere, cioè il denaro. La storia del paese non è nient'altro che dai Tory in giù. La "libertà" che acquisiamo dagli indiani, rubandola a loro, tutti tranne i quaccheri, è stata falsamente propagandata come il nostro bene più caro fino a che l'abbiamo creduta un attributo dato da Dio (Williams, 1959, p. 153).

Queste riflessioni sulla lingua e sulle sue varianti dialettali aiutano a comprendere meglio la poetica di Williams che voleva "imitare e non copiare la natura".[12] L'ispirazione nasceva da un oggetto, una scena, un dialogo o un suono e, dopo averlo descritto, il poeta tentava di anticiparne le possibili evoluzioni nei suoi versi: "Quando scrivevo di fiori, io *ero* il fiore, con tutte le prerogative dei fiori, specialmente il diritto di sbocciare a primavera"

10. Williams, in una lettera del 7 gennaio 1958 scrisse: "Le traduzioni dei Sonetti di Belli dovrebbero essere lette da tutti in America" e l'anno successivo, il 30 gennaio 1959, aggiunse: "Tu hai aperto una nuova strada, hai dimostrato un controllo sulla lingua che rende le teorie di composizione così banali.... La tua libertà nella misura vale per me tutto il resto", Williams, 1990.
11. Williams ribadì questi concetti a Solt: "Non si può verificare l'esistenza dell'*American Idiom*, bisogna ascoltarlo [...]. L'Inghilterra ha prodotto una grande cultura con solide istituzioni e una letteratura meravigliosa. Ma non abbiamo una cultura differente. Queste non sono le nostre istituzioni. Dobbiamo creare una tradizione letteraria nostra. Deve nascere dalla nostra lingua. [...]. Significa che l'*American Idiom* non è lo stesso inglese che si trova nei libri di scuola che si leggono nelle classi d'inglese. Il ritmo è diverso", Solt, 1960, p. 4.
12. "L'obiettivo non è copiare la natura e non lo è mai stato, ma imitare la natura, il che implica un'invenzione attiva, il lavoro attivo dell'immaginazione invocato da una persona come Virginia Woolf", Williams, 1951, p. 241; "È sempre importante che io abbia familiarità con ciò di cui scrivo", Cushman, 1985, p. 96 e Williams, 1967, p. 97. In precedenza, discutendo le poesie di *Al Que Quiere!* del 1917, disse: "I titoli delle poesie dicono come mi sia guardato intorno e abbia trovato qualcosa che suggeriva una poesia *Man with a Bad Heart*, *Child*, *The Old Man*, *Dedication for a Plot of Ground*", Williams, 1967, p. 37.

(Williams, 1951, p. 33),[13] un approccio analitico conseguente alla sua formazione scientifica.

Per questa poesia realista, Williams aveva bisogno di un lessico capace di riprodurre con precisione l'evento vissuto e l'*American Idiom* soddisfaceva questa esigenza poiché era la lingua prodotta nel momento dell'ispirazione poetica.[14]

Seppur nella sua brevità, la premessa alle versioni di Norse costituisce dunque un tassello importante per comprendere la poetica dell'americano. L'ammirazione per Belli nacque dal comune interesse, antropologico e letterario, per gli emarginati, i poveri e i derelitti che, diventati i protagonisti della loro poesia, venivano fatti parlare nella loro lingua. Non si dimentichi che Williams aveva origini umili, frequentava zone abitate da immigrati e la sua professione di medico lo faceva confrontare quotidianamente anche con le persone meno abbienti.[15]

Come aveva suggerito Lawrence, l'obiettivo di Williams era quello di far conoscere ai suoi connazionali la vera America, quella delle periferie abbandonate o poco note: "Il grande continente, la sua acerbità, la sua marca britannica, il suo vasto fascino, la sua strana brutalità. Trovateli, americani, e ficcateveli dentro [...]. *National* America è una specie di fantasia orribile. All'opposto, l'incontaminata *local* America giace ampia e vergine, anche se prossima alla distruzione" (Williams, 1980, p. 90). Lawrence aveva poi compreso che la personale crociata di Williams per legittimare l'*American Idiom* serviva a distanziarlo da Poe, il quale credeva nell'esistenza di un'unica grande

13. Più avanti definisce il poeta non un moralista ma come uno "che *vede* le cose, reagisce alla vista di esse e le prende in considerazione", Williams, 1951, p. 92.
14. Su questa riproduzione mimetica del parlato i critici hanno espresso diverse opinioni. Giudizi favorevoli sono: "La lingua non solo è il vernacolo. Lo stile corrisponde a quello della vita americana. E sia il modo che la sintassi riflettono e comunicano il modo di essere americani" (Rosenfeld, p. 162); "Ha rinunciato all'inglese in modo da essere completamente americano, e tratta solo di cose monotone in modo da essere completamente democratico" (Empson, p. 202); "Il suo orecchio per il lessico, il ritmo del parlato, il tono della voce delle persone comuni colto nel momento della produzione, danno vitalità a queste pagine (Deutsch, p. 228); mentre opinioni opposte sono: Eliot "si è mosso verso una complessa elaborazione musicale della lingua. Il secondo [Williams] è ancora tormentato dallo stile degli anni Venti, avvicinandosi al parlato, rifiutando la distinzione tra poesia e prosa. Il suo stile non ha superato l'Imagismo. [...] La poesia di Williams non è solo sul fallimento del linguaggio, è un fallimento del linguaggio" (Spears, pp. 216-217) e "La sua lingua non è quella della tradizione inglese (com'è in T.S. Eliot) ma la lingua di William Carlos Williams in questo momento negli Stati Uniti. Ci sono dei rischi in questa indipendenza poetica: alcune immagini sono chiare al poeta ma non al lettore e i passaggi sono oscuri. Queste oscurità non sono eccentriche o simboliche ma rispecchiano la sua insistenza ad usare il linguaggio che egli riteneva necessario" (Daiches, p. 225). Tutti questi contributi sono raccolti in Doyle 1980.
15. Toccante il ricordo nell'autobiografia di Joe, un italo-americano venditore di pesce porta a porta, in Williams, 1951, pp. 143-145. E, come sottolineò Miller, gli isolati meticci americani (polacchi, italiani, negri, ebrei, russi...) "rappresentano l'America del suo ostinato credo" realista, in Doyle, 1980, p. 154.

nazione americana, e dalla poesia formalista ed elitaria di T.S. Eliot che dominava i circoli letterari degli anni Cinquanta.

A mio parere, la premessa al Belli sposta l'argomento dal piano politico, come detto alcuni critici hanno visto nell'*American Idiom* un vessillo dell'identità nazionale americana da sventolare in faccia agli inglesi colonizzatori (Puglisi, 2010, p. 125), a quello letterario: come Belli adottò il romanesco per offrire il documento più completo della plebe romana dell'Ottocento, così Williams utilizzò la lingua che meglio riproduceva l'emozione provata in un determinato momento, fosse in un angolo del New Jersey o in un luogo remoto d'America; e come il poeta trasteverino scelse il dialetto per reazione al linguaggio arcadico delle Accademie, così Williams contrappose la genuinità e semplicità dell'idioma parlato al linguaggio affettato e complesso di T.S. Eliot.

È, da ultimo e non per questo meno importante, l'americano condivideva con Belli la stessa poetica. Il romano aveva dimostrato l'assoluta dignità artistica del dialetto e Williams spingeva i giovani poeti come Norse a scrivere nell'*American Idiom*. Due lingue con lo stesso obiettivo: rompere con il passato e avviare una nuova fase letteraria che avrebbe fatto nascere una poesia finalmente indigena e scritta nella lingua nativa. L'unica differenza era nella scelta del metro: Williams spingeva per il *variable foot*, mentre Belli si era affidato al sonetto, i cui esiti sorpresero l'americano che riteneva il metro obsoleto e non più adatto alla poesia contemporanea.

La conferma sul ruolo della lingua nel definire una nuova poesia è offerta proprio da Williams in uno dei suoi ultimi scritti e intitolato *American Idiom* in cui l'appello per una letteratura americana che rompesse con i modelli anteriori si esasperò nel lessico utilizzato. Dopo aver perentoriamento affermato che l'*American Idiom* era "la lingua che parliamo negli Stati Uniti", l'affondo era contro l'*Establishment* costituito dai nativi britannici responsabili di aver "sradicato" la lingua dal suolo americano. Le "alte sfere" avrebbero negato l'esistenza di un idioma locale e contributo alla circolazione di un linguaggio "inatteso" che Whitman per primo cercò di rinnegare con una "rivoluzione" formale. Williams concludeva il suo attacco, dopo aver travolto gli studiosi locali, i "vermi" che avevano abbandonato l'*American Idiom*, con l'invito ai colleghi di demolire l'*Establishment*, fermo nell'uso del pentametro giambico, il *blank verse*, con l'adozione del *variable foot*. Solo questa combinazione linguametro avrebbe risvegliato la cultura americana e l'avrebbe distanziata da quella inglese "che ancora s'insegna a degli ignari bambini".

In queste parole non si trova solo l'ossessione che la sua idea linguistica fosse dimenticata, come ritenne la Solt (Solt, 1960, p. 96), ma anche il desiderio di Williams di essere riconosciuto come quel "genio consapevole", menzionato nella premessa al Belli, responsabile di aver legittimato il dialetto americano a forma letteraria e soprattutto di aver fondato una nuova poesia che da Shakespeare giungeva a Whitman, Poe e Pound passando per figure meno note come Thomas Campion, George Chapman, Philip Freneau

e Sidney Lanier i quali, in modi differenti, spinsero per un rinnovamento poetico.[16] Ma la postuma sistemazione della sua opera al fianco dei grandi *American Poems* di Whitman, Crane, T.S. Eliot e Pound, potrebbe essere intesa come l'apprezzamento per i tratti innovativi della sua poesia ma anche come il riconoscimento di essere diventato un grande classico, una categoria tanto odiata. Un'ambiguità finale che rispecchia quella sulle idee linguistiche e poetiche che Williams ci ha lasciato in eredità.

***

La nostra traduzione della premessa ai sonetti di Belli tradotti da Harold Norse vuole essere il più possibile fedele all'originale cercando di mantenere l'articolata sintassi di Williams che anche nella prosa tentò di imitare struttura e lessico del parlato (Norse, 1960).

> Gogol volle provarci, e pure D. H. Lawrence, ognuno con la propria lingua, ma quelli non erano scritti nella classica lingua italiana familiare agli studiosi, ma nel dialetto romano che dava un tocco intimo, il loro maggior fascino, che i menzionati nomi illustri non potevano eguagliare. L'idioma che li caratterizzava era una lingua del popolo al quale i sonetti erano indirizzati e per il quale erano stati scritti. Senza un cambio d'approccio da parte degli studiosi, questi sarebbero stati respinti da un atteggiamento mentale come quello di Belli. La natura dei fatti scioccanti che egli rivelò con un ironico candore in una forma come il sonetto, tra tutte quella più consona ad essere impiegata per dare delicate sfumature di suono e di senso, proibiva nelle loro menti un impiego più esplicito.
>
> Ma è proprio questo l'aspetto su cui insiste. I tempi erano duri, soprattutto per i diseredati di cui si occupano questi sonetti, ma non così duri che questi non potessero vedersi, nella loro immaginazione, in alti incarichi. Anche Belli lo vedeva e sapeva come, educatamente, farli scendere – e salire! – al livello dei loro superiori attraverso la conoscenza della lingua.
>
> Era una situazione perfetta per essere sfruttata da un idioma che non aveva pretese classiche, anzi si ribellava a tutta l'erudizione a testa alta. Cosa sarebbe meglio di un idioma di uno dei più grandi paesi del mondo, un idioma che non ancora aveva una posizione ufficiale, ossia l'americano? Questo sarebbe il linguaggio da usare per la traduzione, una lingua paragonabile all'originale dialetto romanesco.
>
> E cosa c'era di più appropriato a questo scopo di un americano che conosceva questo idioma per una lunga frequentazione, fin dall'infanzia, e che ora vive

16. Thomas Campion (1567-1620) scrisse il saggio *Observations on the art of English poesie* (1602) in cui auspicava l'abolizione della rima; George Chapman (1559-1634) ammirato per la riuscita traduzione dell'*Iliade* in pentametri giambici; Philip Freneau (1752-1832) scrisse un poema per rievocare la prigionia sotto gli inglesi poi sbeffeggiati in satire che gli valsero l'appellativo di Poeta della Rivoluzione. Williams lo apprezzò perché fu attento alla voce e ai sentimenti dei nativi americani e fu tra i primi a sperimentare una poesia lontana dai modelli britannici. Sidney Lanier (1842-1881) scrisse alcuni versi usando il vernacolo e l'arcaico *American English* e nel suo *The Science of English Verse* del 1880 sviluppò alcuni concetti sull'imitazione del ritmo musicale in poesia ripresi da Pound.

a Roma, un poeta informato, un poeta che vive molto spesso alla giornata a causa del suo mestiere? Lui sa quello che Belli sentiva per i suoi concittadini nel periodo in cui visse.

L'idioma con cui Harold Norse ha tradotto questi sonetti era inaccessibile a chiunque prima d'ora. Gli studiosi americani non sanno nulla sulle potenzialità di questo idioma, perché hanno avuto nelle orecchie solo l'"inglese" della loro educazione fino a diventare insensibili a tutto il resto. Non sono solo le parole a dover essere notate, ma anche il modo in cui esse vengono pronunciate caratterizza questo idioma. Harold Norse conosce questo mezzo, conosce soprattutto la sua dignità e ha un amore profondo per esso, perché è il suo.

Per non apparire criptici, è necessario spingere il pensiero un po' oltre: queste traduzioni non sono fatte in inglese ma nell'*American Idiom* e con esso sono nello stesso rapporto con l'inglese come l'originale dialetto romanesco è in rapporto con l'italiano classico. L'idioma parlato in America non è insegnato nelle nostre scuole, ma è proprietà di uomini e donne i quali, pur non sapendolo, usano una delle più grandi lingue moderne, in attesa che appaia un genio consapevole della sua intrinseca poeticità.

La differenza tra esso e la lingua che ci viene insegnata nelle nostre scuole è essenzialmente prosodica, riconosciuta finora solo ad orecchio. La misura è ciò che rifiutiamo di riconoscere, il "metro" come lo chiama Chaucer nel poema in cui parla di Boezio. È nella misura del nostro discorso, nella sua prosodia, che il nostro idioma si distingue. Che Harold Norse possiede per nascita e che lo mette a suo agio con la traduzione.

Con esso è riuscito a produrre versi felici dove chiunque altro non in possesso dei medesimi strumenti avrebbe inevitabilmente fallito. Abbiamo aspettato fino ai giorni nostri perché questi affascinanti e scioccanti e irriverenti sonetti del Belli arrivassero agli occhi del mondo anglofono. A volte sembra esserci giustizia nella storia letteraria.

William Carlos Williams
febbraio, 1956

Bibliografia

Berry, E. (1989). William Carlos Williams' Triadic-Line Verse: An Analysis of Its Prosody. *Twentieth Century Literature*, 35, 3, 364-388.

Camboni, M. (1981). William Carlos Williams e la lingua americana. *Rivista di studi anglo-americani*, 1, 201-208.

Campo, C. (1963). Asfodelo, il verdognolo fiore. *Questo e altro*, 1, 1963. Le note che accompagnavano il testo, tra cui quella citata, sono state riprodotte in Campo, C. (1998). *Sotto falso nome*, Milano: Adelphi, 176-177.

Clark, E. (1952). G.G. Belli: Roman Poet. *The Kenyon Review*, 14, 1.

Cushman, S. (1985). *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, New Haven-London: Yale University Press.

Garegnani Unali, L. (1970). *Mente e misura. La poesia di William Carlos Williams*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura

Glenn, R., Kingsbury, S. & Thundy Z. (1974). *Language and culture: a book of readings*. Marquette: Northern Michigan University Press.

Mencken, H.L. (1919). *The American Language. A Preliminary Inquiry into the Development of English in the United States*, New York: Alfred Knopf.
Puglisi, F. (2010). William Carlos Williams and the Myth of the American Language. *Le forme e la storia*, 1, 3-17.
Ramsey, P. (1971). William Carlos Williams as Metrist: Theory and Practice. *Journal of Modern Literature*, 1, 4, 578-592.
Solt, M.E. (1960). William Carlos Williams: Poems in the American Idiom. *Folio*, 25, 1, 1960, 3-28.
Solt, M. E. (1962). William Carlos Williams: Idiom and Structure. *Massachusetts Review*, 3, 2, 304-318.
Solt, M. E. (1983). The American Idiom. *William Carlos Williams Review*, 9, 1-2, 91-124.
Belli, G. G. (1960). *The Roman Sonnets of G.G. Belli*. (H. Norse, Trad. Introduction by A. Moravia). Highlands: Jonathan Williams.
Bloom, H. (Ed.) (1986). *William Carlos Williams*. New York-New Haven-Philadelphia: Chelsea House Publishers.
William Carlos Williams. *The Critical Heritage*. (1980). Doyle, C. (Ed.) London: Routledge and Kegan Paul.
Williams, Carlos William, e Norse, Harold. 1990. *The American Idiom: a Correspondence*. San Francisco: Bright Tyger Press.
Williams, C. W. (1933). The American Language. *The New English Weekly*, 19 ottobre.
Williams, C. W. (1951). *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: New Direction.
Williams, C. W. (1955). The American Language-Again. *The Pound Newsletter,* 8.
Williams, C. W. (1959). Measure-a loosely assembled essay on poetic measure. *Spectrum*, 3, 131-157.
Williams, C. W. (1965). Free verse. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Friedman Preminger A., Warnke F. J, & Hardison Jr. O. B. (Edd). Princeton University Press.
Williams, C. W. (1967). *I Wanted to Write a Poem. The autobiography of the Works of a Poet*, Heal, E. (Ed.). London: Jonathan Cape.
Williams, C. W. (1969). *Nelle vene dell'America*. (Rosselli, A. & Wilcock R. Tradd.). Milano: Adelphi.